



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans Fadensonnen (1968)

Dueck, Evelyn

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110520521-004>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-170028>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Dueck, Evelyn (2019). Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans Fadensonnen (1968). In: Hillebrandt, Claudia; Klimek, Sonja; Müller, Ralph; Zymner, Rüdiger. Grundfragen der Lyrikologie : Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin: De Gruyter, 67-86.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110520521-004>

Evelyn Dueck

Die transgenerische Narratologie und die Sprechenden in Paul Celans *Fadensonnen* (1968)

ein matschiger Mond / bewarf uns mit Antwort

Paul Celans Gedichtband *Fadensonnen* (1968) ist von der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher selten in den Blick genommen worden und bis heute als einziger Band nicht vollständig ins Französische übersetzt (vgl. Dueck 2014). Dies erklärt sich vor allem durch die hohe Komplexität der Gedichte. Diese wird oft als Teil einer Entwicklungsgeschichte des Werkes verstanden, die in den Bänden der 1960er Jahre das Resultat einer zunehmenden Reduktion und Fragmentierung nicht nur der syntaktischen und morphologischen Struktur der Sprache, sondern auch jeglicher raumzeitlicher Bestimmungen und der Konstruktion und Kommunikation von Bedeutung sieht.¹ Lesegewohnheiten und Interpretationsmuster werden von den Gedichten dieses Bandes in Frage gestellt und die hohe Anzahl wissenschaftlicher Begriffe aus der Medizin und Physik erzeugen außerdem den Eindruck einer Lyrik, deren von Celan immer wieder betonte Dialogizität sich auf einer anderen Ebene als derjenigen der inhaltlichen Verständigung abspielen muss.

In dieses Bild einer mehr und mehr ›hermetischen‹ Lyrik fügt sich der zunehmende Verzicht auf eine textinterne (vermittelnde) Sprech- und Wahrnehmungsinstanz,² die dem Gelesenen eine raumzeitliche Verortung und Perspektive zu

¹ Vgl. Steinecke 1987, 192–193; Bogumil 1983, 89–91. Der Begriff ›Bedeutung‹ wird hier nicht durch Zymners Begriff ›Information‹ ersetzt, da dessen literaturwissenschaftliche wie medien-theoretische Geschichte zu Missverständnissen führen kann. Dass ›Information‹ auch bei Zymner kein allgemeiner Begriff für das ›Potential, etwas zu bezeichnen‹ ist, macht seine Definition des Begriffes ›Informativität‹ im Glossar deutlich. Bei seiner Definition des ›Gedichts‹ als eines ›Sprachzeichengebildes in Versen‹ und der Abgrenzung von ›lyrischen Sprachzeichengebilden‹ (z. B. Prosagedicht) erscheint mir der terminologische Gewinn mit der Komplexität der Begriffe nicht Schritt zu halten. Der Vorschlag, den Begriff der ›Verfremdung‹ durch ›making special‹ zu ersetzen, erschließt sich mir ebensowenig und läuft Gefahr, die Geschichte dieses literaturwissenschaftlichen Begriffes zu verschleiern.

² Diese lässt sich nicht auf den im Glossar vorgeschlagenen Begriff ›Adressant‹ reduzieren, den Zymner als den textinternen »pragmatischen Ausgangspunkt[]« des Gedichts bestimmt und so vom textexternen Autor abgrenzt. Die Sprech- oder Wahrnehmungsinstanz lässt sich in Celans *Fadensonnen* nicht mit dieser – wenn auch textinternen – genetische Perspektive erfassen.

geben vermag. Fabian Lampart unterstreicht: »[...] in der Lyrik der 60er Jahre ist sie [die Sprecher-Instanz] dann kaum mehr verortet und nur durch die Suche nach den verlorenen räumlichen und zeitlichen Strukturen einer fundamental erschütterten Orientierung in ihrer Position bestimmbar.« (2013, 310). Celans Spätwerk wird vor diesem Hintergrund als Resultat einer Verlustgeschichte gelesen, in deren Zentrum die De-konstruktion von für die Interpretation so grundlegenden Aspekten wie Kohärenz, Struktur und Bildlichkeit steht und von der auch die Sprechinstanzen betroffen sind.

Im Folgenden soll diese These nuanciert und hierzu in einem ersten Schritt die aktuelle Theoriedebatte der transgenerischen Narratologie dargestellt werden. Dies erlaubt einerseits, ihre theoretischen Grundannahmen und Problematiken genau zu bestimmen und andererseits mit ihren Begriffen differenziert zu argumentieren. In einem zweiten Schritt kann die genaue Betrachtung der Sprechinstanzen in Celans *Fadensonnen* zeigen, dass diese im Gegensatz zu bisherigen Interpretationen des Spätwerks zwar raumzeitlich unbestimmt bleiben, jedoch in ihrem Sprechen überraschend kohärent gestaltet sind. So erlaubt die Fokussierung auf narratologische Begriffe und Interpretationsmethoden, den wichtigsten Lektüreansatz der Celan-Philologie im Falle des Spätwerkes zumindest in Frage zu stellen und neue Interpretationswege zu eröffnen. Das Sprechen in *Fadensonnen* fügt sich jedoch nicht in die von der transgenerischen Narratologie entwickelte Theorie des prototypisch lyrischen Sprechens ein und wirft, in einem dritten Schritt, die Frage nach der dieser zu Grunde liegenden Literatur- und Interpretationstheorie auf, deren Problematik nicht nur bei ihrer Anwendung auf die Interpretation von Celans Spätwerk deutlich wird, sondern sich auch mit einem wichtigen Aspekt der Rezeptionsgeschichte von Paul Celans Lyrik überschneidet. Den Schwierigkeiten der Verwendung narratologischer Begriffe und Methoden für die Beschäftigung mit Lyrik trägt der Beitrag durch die relativ strikte Trennung des ersten und des zweiten Teils auch formal Rechnung, bevor im dritten Teil synthetische Schlussfolgerungen formuliert werden.

Zudem verbindet der Begriff ›Adressant‹ in Zymners Definition die Sprech- und Wahrnehmungsinstanz, deren getrennte Betrachtung durchaus sinnvoll sein kann.

1 Lyrische Gedichte³ in der allgemeinen Narratologie

Das Erzählen wird in der Narratologie immer wieder als Universalie und Charakteristikum des menschlichen Umgangs mit der umgebenden Welt bezeichnet.⁴ Damit ist gemeint, dass Menschen vermutlich in allen Kulturen und zu allen Zeiten Erfahrungen durch eine Erzählung strukturiert und vermittelt haben (vgl. Hühn und Schönert 2007, 1). Dies gilt auch, wenn es sich nicht um tatsächlich (so) gemachte Erfahrungen handelt, das Erzählte oder auch der Erzählende selbst (teilweise oder vollständig) fiktiv sind.⁵ Erklärt wird dieses universelle Bedürfnis des Menschen, zu erzählen, mit der Suche und folglich der Konstruktion von Sinn oder Bedeutung, die beim Rezipienten – sofern in einer bekannten Sprache erzählt wird und dies auf sein Interesse stößt – den Versuch auslöst, zu verstehen.⁶ Eine wesentliche Rolle spielen dabei – neben medialer Präsenz, Paratext und Sprachwahl⁷ – die Elemente der inhaltlichen Strukturierung, die in der Narratologie unter dem Begriff ›Sequentialität‹, also der »zeitliche[n] Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen« (Hühn und Schönert 2007, 2) gefasst werden. Nünning und Nünning sprechen hier von einem *weiten* im Gegensatz zu einem »engeren Verständnis des Erzählerischen« (2002a, 6), da die zeitliche Strukturierung von Ereignissen nicht der Prosaliteratur vorbehalten ist. Die ›post-klassische‹ Narratologie⁸ bestimmt folg-

³ Die Terminologie orientiert sich in diesem Artikel an Zymners Verwendung der Begriffe Lyrik (Gattung), Gedicht (einzelner Text) und lyrisches, episches bzw. dramatisches Gedicht (2007, 67–68). Es liegt also nicht Celans vor allem gegen Gottfried Benn gerichtete Unterscheidung dieser Begriffe zugrunde.

⁴ Vgl. Köppe und Kindt 2014, 13; Nünning und Nünning 2002a, 1–5; Wolf 2002, 29–37; Hühn 2004, 139. Es wird jedoch kaum thematisiert, welchen heuristischen Wert dieser Affirmation zukommt. Fludernik und Olson (2011, 15) deuten an, dass sie erlaube, Narration unabhängig von der jeweiligen medialen Präsenz zu betrachten (also als kognitive Aktivität). Vgl. auch Turner 1996; Bortolussi und Dixon 2003, 1–3.

⁵ Zur Unterscheidung von faktuellem und fiktionalem Erzählen, vgl. Martínez und Scheffel 1999, 10, 13.

⁶ Vgl. Wolf 2002, 44. Für Martínez und Scheffel (1999, 14–15) steht nicht der Versuch, zu verstehen, im Vordergrund, sondern die Bereitschaft, sich etwas vorzustellen.

⁷ Martínez und Scheffel (1999, 15) verweisen außerdem auf den sozialen Kontext der Rezeption.

⁸ Zur Unterscheidung von klassischer und post-klassischer Narratologie vgl. Herman 1999, 1–30; Nünning und Nünning 2002b.

lich ihr Forschungsfeld transgenerisch und auch andere Wissenschaften haben die Verfahren der Erzählforschung für sich entdeckt.⁹

Fast scheint es vor diesem Hintergrund überraschend, dass sich diese allgemeine Narratologie erst Anfang der 2000er Jahre auch für Gedichte zu interessieren beginnt. Dies ist sicherlich der im achtzehnten Jahrhundert formulierten und bis heute wirkmächtigen Auffassung (vgl. Zymner 2007, 69–73) geschuldet, Lyrik könne im Rahmen einer Gattungstrias in Opposition zu erzählerischen und dramatischen Texten definiert werden und dies sei entweder an formalen (Vers, Reim, Kürze, »Musikalität«, poetische Funktion) oder inhaltlichen Kriterien (Gefühl und Empfindung,¹⁰ Subjektivität, Einzelrede) festzumachen. In Abgrenzung von dieser Definition der Lyrik als »nicht erzählerisch«¹¹ rückt die transgenerische Narratologie die Gemeinsamkeiten in den Vordergrund. Auch Gedichte seien, so Hühn und Schönert, mediale Äußerungsakte, in denen »eine zeitliche Folge von Geschehnissen (meist mentaler oder psychischer, aber auch äußerer, etwa sozialer Art)« (2007, 2) vermittelt werden. Auch sie bemühten sich um »Kohärenz und Relevanz« (Hühn und Schönert 2007, 2) aus einer bestimmten, oft poetologischen Perspektive heraus.¹² Müller-Zetzelmann sieht auch in der Lyrik »a genre which [...] does have a world-creating, pro-illusory potential« (2011, 233) mit den ihm zugrundeliegenden narrativen Strategien. Gedichte könnten folglich vor dem Hintergrund des »basic story-discourse divide« (Müller-Zetzelmann 2011, 239) verstanden und wichtige Grundcharakteristika von (lyrischen) Gedichten – Kürze und Bildlichkeit – als genretypische Hindernisse (»Histoire-Trouble«, Müller-Zetzelmann 2011, 240–241) bei der Rekonstruktion dieser *story* gefasst werden.¹³ In diesem Sinne sehen auch Hühn und Schönert in Lyrik und

⁹ Vgl. Wolf 2002, 27; Wolf 2011, 146–147; Nünning und Nünning 2002a, 3, 10–17; Martínez und Scheffel 1999, 145–159.

¹⁰ Auch die transgenerische Narratologie geht davon aus, dass in Gedichten die Perzeption eines Subjekts im Mittelpunkt stehe (vgl. Müller-Zetzelmann 2002, 142). »Lyrik enthält als dargebotenes Geschehen vielfach mentale oder emotionale Vorgänge.« Hühn und Schönert 2007, 6. Vgl. Hühn und Schönert 2007, 10.

¹¹ Müller-Zetzelmann (2011, 232–253) versucht dies anhand der wichtigsten Argumente für die »non-narrativity« der Lyrik zu widerlegen.

¹² Vgl. Hühn 2004, 140; Hühn 2013, 32. Sie entsprechen also Wolfs »allgemeinen Kennzeichen des Narrativen«, die er auch »qualitative[] Narreme« nennt (2002, 44).

¹³ »Wie auch immer aber ein lyrischer Text gestaltet sein mag, welche kompositorischen Mittel er auch immer einsetzt, um seine »Botschaft« zu vermitteln, Tatsache ist, daß stets – also selbst bei Vorliegen tendenzieller *poésie pure* – zwischen einer Inhalts- und einer Vertextungsebene unterschieden werden kann.« (Müller-Zetzelmann 2002, 133). Nuancierend muss hinzugefügt werden, dass Müller-Zetzelmann (2002, 136–137) darauf hinweist, dass die Inhaltsangabe eines Gedichts nur eines der möglichen Analysemittel sei. Bei ihrer Analyse von Robert Herricks

Drama »Reduktionsformen« (2007, 4) des Erzählerischen.¹⁴ Das Gedicht erscheint in dieser Auffassung also als ein literarischer Text, dessen Narrativität durch genretypische Eigenschaften bestimmt¹⁵ oder verkompliziert¹⁶ wird. Folglich sieht die Narratologie ihre Aufgabe erstens darin, mit Hilfe ihrer Analysemethoden diese narrativen Elemente aufzuzeigen oder zu rekonstruieren, wobei häufig auf den kognitiven Kontext (»real-life script«, Müller-Zettelmann 2011, 240; vgl. auch Müller-Zettelmann 2002, 133) oder die Vorstellung eines Gestaltungswillens (impliziter Autor¹⁷) zurückgegriffen wird. Zweitens solle gerade durch die notwendige Weiterentwicklung narratologischer Begriffe und Verfahren im Umgang mit Gedichten deren Gattungsspezifität genauer bestimmt werden.¹⁸ Dies erlaube, drittens, der von der transgenerischen Narratologie immer wieder als veraltet und unwissenschaftlich bezeichneten Lyriktheorie, sich aktuellen literaturwissenschaftlichen Standards anzunähern und ihren Untersuchungsgegenstand besser zu definieren.¹⁹

Allerdings ist die konkrete Ausgestaltung der narratologischen Untersuchung von Gedichten selbst innerhalb der transgenerischen Narratologie umstritten. Dies lässt sich anhand der Diskussion über die Verwendung ihrer beiden zentralen Begriffe aufzeigen. »Sequentialität« und »Vermittlung« werden sowohl als prototypische Charakteristika, als auch als wichtigste Konzepte für die Interpretation narrativer Texte betrachtet. Von ihrer Übertragbarkeit auf die Analyse von Gedichten hängt die Operationalisierbarkeit der allgemeinen Annahme ab, auch Lyrik – und nicht nur Filme oder Dramen – könne mit narratologischen Verfahren untersucht und definiert werden. Als problematisch erweisen sich bei der Übertragung auf die Lyrikforschung drei Beschränkungen des Begriffs »Sequentialität«.

Gedicht »Delight in Disorder« unternimmt sie eine problematische Überblendung der Inhaltsangabe des Gedichts mit der »Handlung« im Gedicht. Vgl. Müller-Zettelmann 2002, 137. Hempfer formuliert einen ähnlichen Einwand (2014, 18).

14 Dies gilt, so die Autoren, auch für *frames* und *skripts*, die in der Lyrik nur »knapp angedeutet« (Hühn und Schönert 2007, 8) werden. Vgl. Hühn 2004, 143–144. Kritisch hierzu Zymner 2009, 152.

15 »[...] brevity, heightened artificiality, self-referentiality, subjectivity, and deviation as well as the production of unstable illusion [...]«. Hühn 2004, 142.

16 »deep«, »opaque«. Müller-Zettelmann 2011, 242.

17 Vgl. Hühn 2005, 255; Hühn 2013, 32–33 (in Bezug auf das Drama). Vgl. zur Geschichte und Problematik des Konzeptes Kindt und Müller 2006.

18 Vgl. Hühn 2004, 153; Wolf 2002, 45–46, 51–52. Hühn legt schon 2004 eine differenzierte Beschreibung der Spezifik von Gedichten aus der Sicht der transgenerischen Narratologie vor (2004, 151–153). Auch Wolf (2002, 51–52) plädiert für eine wertfreie Gradation von Narrativität.

19 Vgl. Müller-Zettelmann 2011, 232–233, 237; Hühn und Schönert 2007, 3–4. Bei genauerer Betrachtung kritisieren die AutorInnen jedoch eine unzureichende Gattungsdefinition und nicht die Lyriktheorie insgesamt.

Erstens zeigt die Definition von Hühn und Schönert (2007, 2, 7), dass die transgenerische Narratologie unter ›Sequentialität‹ nicht einfach die Anordnung der Signifikate im Text, sondern deren chronologische und sinnhafte Verknüpfung versteht. Zweitens stehen nicht die Gesamtheit der Signifikate im Fokus, sondern allein die »handlungsfunktionalen Elemente der dargestellten Welt« (Martínez und Scheffel 1999, 24). Dies führt zu der Frage, welche dieser Elemente auch in (lyrischen) Gedichten identifiziert werden können. Sind es allein Ereignisse²⁰ oder lässt sich auch – so legt es die Definition von Hühn und Schönert nahe – ein Geschehen (Chronologie) oder sogar eine Geschichte (Kausalität)²¹ identifizieren? Drittens stellt sich die Frage, ob – in der Tradition der deutschsprachigen Erzähltheorie – die Handlung mit einer handelnden Person verknüpft sein muss. Die Übertragung des Begriffs ›Sequentialität‹ auf die Lyrikforschung wird also umso problematischer, je mehr die transgenerische Narratologie unter diesem Terminus die narrative Geschichte einer handelnden Person versteht. Diese drei Beschränkungen können erklären, warum auf der einen Seite Schmid (2014, 2) anmerkt, dass die Definition des Erzählerischen in der Tradition der strukturalistischen Narratologie durchaus auch Gedichte erfasse, Wolf (2002, 45–46) auf der andere Seite genau hier ein Unterscheidungskriterium von (nicht-narrativer) Lyrik und Prosa sieht.²² Skeptisch wird auch die Übertragbarkeit des zweiten fundamentalen Elements des Narrativen, der sogenannten Vermittlung oder Medialität²³,

20 »Das Ereignis oder Motiv ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung [...].« (Martínez und Scheffel 1999, 108, Hervorhebung im Original). Martínez und Scheffel (1999, 108–111) unterscheiden zwischen Ereignissen mit einer dynamischen (verändernden) und einer statischen Funktion (unterteilt in Zustände und Eigenschaften).

21 Zugrunde gelegt wird hier die Definition von Martínez und Scheffel (1999, 25, 109–110). Köppe und Kindt (2014, 107) gehen davon aus, dass die Geschichte (Plot) erst im Rezeptionsprozess zustande kommt. Vgl. die Tafel der einflussreichsten Terminologien der Narratologie (Martínez und Scheffel 1999, 26).

22 Wolf versteht unter der prototypisch narrativen Handlung »die Konzentration auf von den Figuren intendierte, äußere Handlungen« (2002, 45) und verweist auf Lotmans (1977, 233, 238) Bestimmung des narrativen Ereignisses.

23 »Unter Medialität versteht man, vereinfacht gesprochen, das Vorhandensein einer innerfiktionalen Vermittlungsebene zwischen eigentlichem Geschehen und (implizitem) Leser, also einer zwischen Text und (implizitem) Rezipienten aufgespannten zusätzlichen Kommunikationsebene.« (Müller-Zettlmann 2002, 138). Hühn und Schönert (2007, 11) differenzieren – unter Rückgriff auf Genette – bei jeder Vermittlungsinstanz eine ›Stimme‹ und eine ›Fokalisierung‹. Unter der ›Stimme‹ verstehen sie die deiktische Orientierung, die eine Äußerung dem Gesagten gibt, unter Fokalisierung so etwas wie den bedingenden Hintergrund des Gesagten (Vgl. Hühn und Schönert 2007, 11; Hühn 2013, 35–36). Petzold (2013) spricht von einer Sprechinstanz und einem »Wahrnehmungs- und Bewertungszentrum«. Gemeinsam bilden sie die »Sprechsituation« (2012, 3). Martínez und Scheffel sehen nur in der ›Fokalisierung‹ eine Analysekategorie der Me-

betrachtet. Nünning und Nünning (2002a, 6–7) gehen davon aus, dass die Frage nach der Mittelbarkeit sich für die transgenerische Erzählforschung weniger eigne, und Hempfer unterstreicht, »dass sich ›Lyrik‹ im Unterschied zu Narrativik und Dramatik nicht über das Redekriterium differenzieren lasse« (2014, 9, 11–16).

Es sind besonders die Arbeiten von Eva Müller-Zettelmann, Peter Hühn, Jörg Schönert und Jochen Petzold, die sich dennoch für die Verwendung der Begriffe ›Sequentialität‹ und ›Vermittlung‹ in der Lyrikanalyse aussprechen, diese jedoch in wesentlichen Punkten an die Spezifik (lyrischer) Gedichte anpassen möchten. Müller-Zettelmann stützt sich dabei einerseits auf die Unterscheidung von *histoire* und *discours*²⁴ und andererseits auf die Kategorie des ›lyrischen Ich‹. Sie sieht »auch [in] der lyrischen Ich-Aussage« eine »quasi-narrative Mittelbarkeit« (Müller-Zettelmann 2002, 137), welche die Illusion eines subjektiven Sprechens konstruiere.²⁵ Hühn hebt hingegen die inhaltliche Struktur von Gedichten hervor, die mit Hilfe des Begriffs ›Sequentialität‹ untersucht werden könne, wenn dieser nicht mit der Handlung (von Personen) identifiziert, sondern als Oberbegriff für die zeitliche Organisation und sinnhafte Verknüpfung von Ereignissen verstanden werde. Ebenso sei der Begriff ›Vermittlung‹ am ehesten auf Gedichte anwendbar, wenn dieser als »›textual subject‹ or ›subject of composition‹« (Hühn 2004, 147) gefasst werde, also ein jedem Gedicht eigener »cognitive style«: »the verbal and prosodic composition of the poem« (Hühn 2004, 147). Hühn und Schönert gehen folglich davon aus, dass Gedichte nicht prototypisch durch die Illusion eines subjektiven Sprechens gekennzeichnet seien, sondern ihnen eine »besondere Variabilität im Nutzen möglicher Vermittlungsebenen und Vermittlungsinstanzen« (2007, 4) eigen und diese eng mit der sprachlichen und lautlichen Komposition des Textes verbunden sei.²⁶

dialität (Modus), nicht aber in der Stimme und verweisen auf die Vermischung beider Ebenen in Franz K. Stanzels *Typologie der Erzählsituationen*. Vgl. Martínez und Scheffel 1999, 64, 89–95.
 24 Vgl. zur Definition der Begriffe bei Todorov und Genette Martínez und Scheffel 1999, 22–26. Müller-Zettelmann (2002, 137) schlägt vor, auch kognitive Akte als Handlung des Gedichts zu begreifen. In lyrischen Gedichten seien diese meist selbstreflexiv: »the act of telling, of finding words« (2011, 244). »Poetry, then, is the genre which has made ›narration‹ one of its prior foci of attention. It centers on the process of meaning production; it textualises a becoming rather than a result, and it concentrates on the struggle for, the pursuit of, and the inquiry into. [...] In witnessing the speaker, we witness the fundamental human endeavour to use language and storytelling to make meaning« (2011, 244).

25 Vgl. Müller-Zettelmann 2002, 143; Hühn 2004, 149.

26 Allerdings gelte dies nicht für alle Gedichte, vor allem nicht für solche, die sich auf Beschreibungen oder Maximen beschränkten (Hühn und Schönert 2007, 2–3). Anders Hühn 2013, 32. Scheint der Begriff ›Sequentialität‹ für eine Verwendung in der Lyrikanalyse also eher nahezuliegen (Vgl. Hühn 2005, 234) und bei Hühn und Schönert beinahe die Ebene der Vermittlung

Die Übertragbarkeit narratologischer Begriffe auf die Lyrikanalyse bleibt trotz dieser Ansätze umstritten²⁷ und ihre konkrete Ausformulierung, wie zuvor gezeigt, recht vielgestaltig und vage. Hierzu tragen auch ganz grundlegende methodische Schwierigkeiten bei: Die transgenerische Narratologie geht meist deduktiv vor, arbeitet also in erster Linie an den theoretischen und begrifflichen Grundlagen, die ursprünglich nicht in der Auseinandersetzung mit Gedichten entwickelt, sondern gleichsam »von außen« an sie herangetragen wurden.²⁸ Als problematisch erweist sich zudem die (paradox anmutende) Fokussierung auf Gattungstheorie. Die jede (normierende) Gattungsbestimmung – auch in Form einer Prototypentheorie²⁹ – begleitende Schwierigkeit der Graduierung und Beschränkung des Untersuchungsgegenstandes erweist sich gerade in diesem Kontext als besonders problematisch, da sie den Eindruck erweckt, bei im weitesten Sinne erzählender Lyrik handele es sich um prototypisch lyrische Texte, von deren Typus andere Gedichte mehr oder weniger stark abweichen (vgl. Hühn 2005, 235).

2 Wer spricht in Celans *Fadensonnen*?

Grundsätzlich kann in Paul Celans *Fadensonnen* (1968)³⁰ zwischen Gedichten unterschieden werden, in denen zwar gesprochen, die Sprechinstanz jedoch nicht genannt wird (Celan 2000a, 5, 9, 25, 27, 47, 79, 135, 159, 165, 175), und Gedichten, die einen expliziten Sprecher oder eine explizite Sprecherin anführen. Diese Sprechenden sind auffallend häufig keine Personen, sondern *Dinge* (2000a, 19 (»Informationsmast[]«), 35 (»Teller der Waage«), 51 (»Rundstern«), 55 (»Siebenflöte«), 169 (»Waffen-/pässe«)), *Abstrakta* (2000a, 29 (»Unsterblichkeitsziffer«)), *physikalische Begriffe* (2000a, 71 (»Lichtsumpf«), *Laute* (2000a, 7 (»Kehlkopfverschluß-laut«)) oder *Zeitangaben* (2000a, 115 (»Nacht«)). Es können aber auch *Pflanzen*

zu überlagern, so konzentriert sich Jochen Petzold im Gegenteil auf die Ebene der Medialität. Er vertritt die These, Gedichte könnten nicht nur anhand der Definition der Vermittlungsebenen untersucht, sondern auch lyriktheoretische Kategorien wie die Unterscheidung von Ballade und lyrischem Gedicht mit dieser Definition genauer gefasst werden. Vgl. Petzold 2012, 3, 115–121.

²⁷ Vgl. Hempfer 2014, 16–29; Zymner 2011, 30–31; Hühn 2013, 33–34.

²⁸ Vgl. die Struktur der Sammelbände Schönert, Hühn und Stein 2007; Hühn und Kiefer 2005. Vgl. auch die Begriffe »Transplantation« bzw. »Applikation« (Müller-Zettelmann 2002, 132).

²⁹ Vgl. Wolf 2002, 35–37; Hempfer 2014, 21–29. Zymner bestimmt Gattungen als »kommunikativ etablierte und dadurch sozial geteilte Kategorisierungen« und distanziert sich »von allen normativen und geschichtsphilosophischen Positionen« (2009, 144). Vgl. Zymner 2009, 142–188; Zymner 2007, 25–35.

³⁰ Zum Band *Fadensonnen* vgl. Fischer 2012, 98–105; Celan 2003, 750–791.

(2000a, 73 (»Kiefer«), 127 (»Asphodelen«)), *organische Verbindungen* (2000a, 7 (»Träne«)) oder *Krankheiten* (2000a, 185 (»Lepra«)) sein, die in den Gedichten das Wort ergreifen. Es liegt nahe, diese Präsenz nicht-menschlicher Sprechinstanzen mit den letzten Zeilen des Gedichts »Fadensonnen« aus dem 1967 erschienenen Band *Atemwende* zu verbinden: »es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.« (Celan 2000b, 26).³¹ *Fadensonnen* enthält jedoch durchaus auch aller Wahrscheinlichkeit nach menschliche Sprechinstanzen: »ich« (Celan 2000a, 23, 31, 43, 147, 161, 207), »du« (2000a, 189, 207, 211)³², »wir« (2000a, 215), der »Mitternachtsschütze« (2000a, 17), »die längst Entdeckten« (2000a, 45) und die »Freigeköpften« (2000a, 85). Die menschlichen Sprechenden sind in diesen Gedichten also nur eine der möglichen Sprechinstanzen und fügen sich – auf der Ebene der Signifikate – in eine personifizierte, materielle Welt. Der Hinweis von Hühn und Schönert scheint hier besonders treffend, Gedichte seien durch eine hohe Variabilität von Vermittlungsinstanzen gekennzeichnet (2007, 4).

Mit der Aufzählung der Sprechenden ist jedoch noch nicht zugleich geklärt, ob das Sprechen dem Bereich der Darstellung (»wie«) oder der Handlung (»was«) zugeordnet werden kann und folglich etwas über den eventuellen Grad der Vermittlung aussagt oder nicht.³³ Hierzu bedarf es weiterer Informationen: Das Sprechen in Celans Band *Fadensonnen* ist meist nicht klar raumzeitlich verortet. Dies ist besonders einleuchtend im Fall der Gedichte, in denen die Sprechinstanz nicht genannt wird und allein durch ihr Sprechen in Erscheinung tritt. Über die Identität und raumzeitliche Verortung des Sprechenden kann folglich nur spekuliert werden. Weniger evident ist diese Schwierigkeit in Gedichten, die eine Sprechinstanz explizit nennen. Versucht man dies beispielsweise in der dritten Strophe des Gedichtes »Frankfurt, September«, so sieht sich der Leser einer völlig unpräzisen und vielstelligigen Deixis gegenüber: »die draußen / hartgeschwiegene Träne / schießt an mit dem Satz: / ›Zum letzten- / mal Psycho- / logie« (Celan 2000a, 7). Die sprechende Träne ist in der Vergangenheit »draußen« (von jemand anderem) hart geschwiegen worden. Sie steht in einem nicht explizierten Verhältnis zur Zeit- und Ortsangabe des Gedichtstitels (»Frankfurt, September«)

³¹ Zu den unterschiedlichen Interpretationen dieser Verse vgl. Steinecke 1987, 195, 199–201.

³² Esther Cameron notiert über eine Begegnung mit Celan im August 1969: »Andererseits hätte man seiner neuesten Veröffentlichung, *Fadensonnen*, den Mangel an ästhetischer Konstruktion vorgeworfen. ›Aber ich schere mich zum Teufel um die ästhetische Konstruktion!‹ ›Zum Teufel sagte er, nicht ›den Teufel‹. Mit *Fadensonnen* hätte er etwas Kontrabandes, ›einen Widerstand‹, ein ›du‹ schaffen wollen.« Cameron 1988, 339.

³³ Petzold verwendet die Begriffe ›primärer‹ und ›sekundärer‹ Sprecher (2012, 115–117, 148–152). Typisch sei in Gedichten die »monologische Struktur und eine Beschränkung auf die primäre Ebene« (2012, 117).

und sie zitiert wörtlich einen Satz aus Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Das Sprechen selbst wird jedoch weder räumlich noch zeitlich verortet: »schießt an mit dem Satz«, wenngleich das Verb »anschießen« auch bedeuten kann: »eilig herankommen [...] plötzlich hervortreten« (Duden 1993, 210). Für eine Verortung müsste man einen Ausgangs- oder Zielpunkt dieser Bewegung ausmachen können. Ebenso sind im Gedicht »Sichtbar« dem sprechenden Mitternachtsschützen zwar deiktische Präzisierungen zugeordnet: »bei Hirnstamm und Herzstamm« beziehungsweise »morgens«, allerdings ist nicht klar, ob der Schütze sich physisch »bei Hirnstamm und Herzstamm« befindet oder nur bei ihnen »sichtbar« ist oder wird (Celan 2000a, 17). Der »stotternde[] / Informationsmast[]« im Gedicht »Umweg- / Karten« (Celan 2000a, 19) ist hingegen gar nicht raumzeitlich verortet. Etwas Anderes befindet sich lediglich am Fuß und vor diesem Mast. Und auch in »Spasmen« ist es schwer, trotz deiktischer Elemente, einen Ort oder eine Zeit auszumachen, von der aus gesprochen wird: »Ewig, verunewigt, bist du, / verewigt, Unewig, du // hei, // in dich, in dich / sing ich die Knochenstabritzung« (Celan 2000a, 23). Die Sprechenden sind nicht nur deiktisch nicht oder nur unpräzise beziehungsweise vieldeutig bestimmt, sondern es fehlen auch alle weiteren, qualitativen Informationen, so dass über ihre »perzeptionelle, psychische, kognitive und / oder ideologische Verhaltensweise und Einstellung« (Hühn und Schöner 2007, 11) nichts ausgesagt werden kann. Dass der Informationsmast »stottert« oder die Träne »anschießt« macht sie, kurz gesagt, weder auf der Darstellungs-, noch auf der Figurenebene zu einem innerfiktionalen Wahrnehmungs- und Bewertungszentrum.

Mit der Feststellung einer unbestimmten raumzeitlichen Verortung und Perspektive ist jedoch noch nicht alles über die Sprechenden in den Gedichten gesagt. Vor dem Hintergrund dieser Unbestimmtheit zeichnet sich erstaunlich klar eine Gemeinsamkeit in der Art und Weise des Sprechens ab. Bereits erwähnt wurde die Tatsache, dass es in *Fadensonnen* sowohl menschliche, als auch nicht-menschliche Sprechende gibt. Dieses nicht-menschliche Sprechen wird meist mit aktiven Verben bezeichnet: »die [...] Träne / schießt an mit dem Satz:« (Celan 2000a, 7), »die Unsterblichkeitsziffer [...] höhnt eleatisch / hinter sich her« (2000a, 29), »die [...] Siebenflöte es fordert« (2000a, 55), »der meerige Lichtsumpf / bellt an uns hoch –« (2000a, 71), »spricht eine Kiefer sich frei« (2000a, 73), »die / Asphodelen / fragen einander weiß« (2000a, 127), »ein matschiger Mond / bewarf uns mit Antwort« (2000a, 151). Es handelt sich hierbei um selbstreferentielle Sprechakte³⁴, bei denen das Sprechen zugleich ein Handeln ist, das entweder eine

³⁴ Vgl. Austin 1965. Zu Sprechakten in Gedichten, vgl. Schlaffer 2008, 21–42; de Gaynesford 2009, 1–21.

deiktische (»schießt an«, »hinter sich her«, »an uns hoch«) oder eine Zustandsveränderung (»spricht [...] sich frei«, »fragen einander weiß«) mit sich bringt.³⁵ Die Sprechenden versuchen also nicht (als Erzähler- oder Figurenrede), durch eine chronologische Strukturierung Bedeutung zu konstruieren oder Erfahrung erzählerisch zu vermitteln, sondern handeln, indem sie sprechen. Dieses Handeln scheint zudem – und das ist im Lichte von Celans Poetik überraschend – nicht dialogisch oder kommunikativ ausgerichtet zu sein, sondern eher selbstgenügsam und sogar aggressiv. Die nicht-menschlichen Sprechinstanzen sprechen nicht *über* etwas oder *mit* jemandem, sondern werden verbal tatsächlich handgreiflich. Selbst wenn ihre Äußerungen den sprachlichen Äußerungsakt bezeichnen, so wird nicht gesprochen, sondern »gesungen« (Celan 2000a, 7), »gestottert« (2000a, 19) oder »gebrabbelt« (2000a, 169).

Die menschlichen Sprechenden treten auf ähnliche und zugleich andere Weise in Erscheinung. Auch sie sprechen nicht im eigentlichen Sinne (über etwas), sondern singen (Celan 2000a, 17, 23, 31, 85, 211), grölen (2000a, 189, 215) oder flüstern (2000a, 45). Auch hier ist häufig eine Bewegung mit ihrem Sprechen verknüpft: »der Mitternachtsschütze [...] jagt den Zwölfgesang durch / das Mark von Verrat und Verwesung« (Celan 2000a, 17), »in dich / sing ich die Knochenstabritzung« (2000a, 23), »in die ewige / Hauslücke sing ich / dich hin« (2000a, 31), »die / Freigeköpften, die / [...] den Stamm / der Du-losen / besangen« (2000a, 85), »grölst du dich durch bis zur Letztwand« (2000a, 189), »die du / ersangst« (2000a, 211). Der Gesang hat – mit diesen unterschiedlichen Bewegungen – veränderndes, kreatives Potential. Er vermag, in etwas Anderes einzudringen und dessen Form zu verändern, es zu prägen. Meist jedoch handeln die menschlichen Sprecher, ohne dass damit eine Wirkung verbunden wäre. Dies geschieht in Form von Anrufen oder Aufforderungen, bei denen der Sprechende häufig körperlos bleibt.³⁶ Der Adressat dieser Aufforderungen ist oft ein nicht genauer bestimmtes »du« (vgl. Celan 2000a, 5, 9, 25, 27, 45, 47, 79, 147, 175).³⁷ Jemand wird zu einer Handlung aufgefordert, beispielsweise »sammele dich, / steh« (Celan 2000a, 5), »sing

³⁵ Müller-Zettelmann verwendet hierfür den Begriff Performativität (2011, 245–247). Hempfer sieht in dieser Performativität sogar die prototypische Eigenschaft von Gedichten, die sie von narrativen Texten unterscheidet: »Lyrisches Sprechen basiert auf der Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation.« (Hempfer 2014, 32) Einen Überblick bietet Hetzel 2012, 839–862.

³⁶ Martínez und Scheffel (1999, 85) sprechen unter der Rubrik »Stimme« von einem extradiegetischen Erzähler, der raumzeitlich völlig unbestimmt bleiben kann.

³⁷ Zymner spricht in seinem Glossar hier von einem »adressatenmarkierten Gedicht«. Die Definition suggeriert allerdings zu Unrecht, dass mit dem Vorhandensein einer »Adressatenmarkierung« schon (immer) etwas über das Gedicht als Ganzes gesagt sei.

du das Menschenlied« (2000a, 9), »Mach den Ort aus, machs Wort aus. / Lösch. Miß« (2000a, 25), »steck sie dir hinter die Stirn, / schweig den Dorn heraus [...] hör ihm zu,« (2000a, 27). Häufig (aber nicht immer, vgl. Celan 2000a, 27, 47, 79, 135) liegt eine poetologische Interpretation nahe, die nur im Rahmen einer vollständigen, hier nicht zu leistenden Analyse des jeweiligen Gedichts und im Kontext von Celans theoretischen Schriften genauer erfasst werden kann. Allerdings zeigt bereits diese Aufzählung von Aufforderungen, dass auch hier nicht von einem Ereignis, Geschehen oder eine Geschichte erzählerisch vermittelnden Sprechen die Rede sein kann. Es wird vielmehr sprechend gehandelt oder zur Handlung aufgefordert. Bemerkenswert ist, dass die Ausführung der Handlung oder deren Wirkung im Gedicht meist nicht thematisiert wird, wenn es sich um einen menschlichen oder einen im Gedicht nicht genannten Sprechenden handelt. Der menschliche Sprechakt verbleibt also im illokutionären Bereich.³⁸ Dies bedeutet aber auch, dass mit diesem Sprechakt keine weiteren Handlungen im Sinne der deutschsprachigen Erzähltheorie (als Handlung einer Person) oder der strukturalistischen Narratologie (als ›Plot‹) verbunden sind. Letzteres lässt sich nur für die Sprechakte beobachten, bei denen die Handlung nicht nur eingefordert, sondern auch ausgeführt oder zumindest angedeutet wird und damit eine Zustandsveränderung eintritt. Wenn beispielsweise die ›Träne anschießt‹ (Celan 2000a, 7) oder ›du dich bis zur Letztwand durchgrölst‹ (2000a, 189), dann wird ein Geschehen ausgesprochen, das auch als intentionale Handlung interpretiert werden kann. Es lassen sich in Celans *Fadensonnen* also auf der Inhaltsebene (›was‹) durchaus Sprechende, Handlungen und Zustandsveränderungen identifizieren. Allerdings wird dabei kein Geschehen annähernd chronologisch oder kohärent erzählt, sondern sprechend gehandelt oder zur Handlung aufgefordert.³⁹

Lässt sich neben diesem sprachlichen Handeln auf der inhaltlichen Ebene auch eine Darstellungsebene identifizieren? Martínez und Scheffel (1999, 27–89) unterscheiden hier zwischen den Analyseebenen der Zeit des Erzählens (das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit), seines Modus (verschiedene Formen der Distanz und Fokalisierung) und der Stimme. Unter dem Begriff ›Stimme‹ verstehen sie den »Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser

³⁸ Searles (1975, 355) Weiterentwicklung von Austins Taxonomie der illokutionären Sprechakte bestimmt eine eigene Kategorie für Aufforderungen: »*Directives*. The illocutionary point of these consists in the fact that they are attempts [...] by the speaker to get the hearer to do something«.

³⁹ Vgl. Feuers (2008, 27–48) Interpretation der Aufforderungen in *Fadensonnen*, die Verbindungslinien zu philosophischen, psychologischen (Trauma) und kulturellen (Massenmedien) Kontexten zieht.

umfaßt« (Martínez und Scheffel 1999, 30). Die Analyse der Stimme (›wer spricht?‹) setzt voraus, dass ein Akt des Erzählens identifiziert werden kann, der sich (wenn in manchen Texten auch nur sehr gering) vom Erzählten unterscheiden lässt. Nur so können unterschiedliche Zeitpunkte, Orte und Stufen der Beteiligung bestimmt werden. Ist dies beispielsweise für die ersten Zeilen des Gedichts »Wer gab die Runde aus?« möglich? »WER GAB DIE RUNDE AUS? // Es war sichtiges Wetter, wir tranken // und grölten den Aschen-Shanty« (Celan 2000a, 215). Der Zeitpunkt ist aufgrund der Verwendung des Präteritums als späteres Erzählen gekennzeichnet. Das Trinkgelage fand in der Vergangenheit statt und nun wird davon im Gedicht erzählt. Das Personalpronomen ›wir‹ lässt vermuten, dass der Erzählende an diesem Gelage teilgenommen hat und aus seiner Perspektive erzählt, also als extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler (Ort und Stellung) bezeichnet werden kann, der jedoch als erzählendes Subjekt nicht anders als durch sein Erzählen bestimmt ist. Es ließe sich auch argumentieren, dass die erste Zeile die Frage eines extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers (oder einer nicht genannten homodiegetischen Figur) wiedergibt und dann die intradiegetisch-homodiegetische Erzählung desjenigen beginnt, der am Gelage teilgenommen hat und folglich weiß, wer die Runde ausgab. Wie ist der Modus dieses Erzählens zu bestimmen? Die (sehr) kurze Erzählung ist eher dem narrativen Modus zuzuordnen, da die Ereignisse summarisch erzählt werden und auch die Figurenrede (›grölen‹) nur gerafft wiedergegeben wird. Der Standpunkt des Wahrnehmenden in der Binnenerzählung ist intern fokalisiert, weil der Erzähler genauso viel weiß wie die Figur oder aber, nimmt man die erste Zeile als die Frage eines extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers, eine externe Fokalisierung, da der Erzähler in diesem Fall weniger weiß, als der intradiegetisch-homodiegetische Erzähler. Auch für die ersten Zeilen des Gedichts »Angewintertes« lässt sich eine ähnliche Analyse durchführen: »ANGEWINTERTES Windfeld: hier / mußt du leben, körnig, granatapfelgleich, / aufgeharscht von / zu verschweigendem Vorfrost,« (Celan 2000a, 211). Die Zeitform der Verben verweist auf ein gleichzeitiges Erzählen und die Verwendung der zweiten Person Singular des Personalpronomens auf einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler. Es könnte sich jedoch auch um ein Selbstgespräch handeln, also um einen extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler. Wieder ist das erzählende Subjekt nicht genauer bestimmt. Auch hier scheint es sich um eine Erzählung von Ereignissen im narrativen Modus zu handeln, da raffend erzählt wird. Sind der Sprechende und das ›du‹ nicht identisch, müsste eine Fokalisierung des Erzählens identifiziert werden können, aber es ist nicht klar, ob der Erzähler hier mehr, genauso viel oder weniger weiß als die textintern angesprochene Person.

Diese Art Analyse lässt sich für viele Gedichte aus *Fadensonnen* durchführen und folglich darf mit Recht von einer Darstellungsebene gesprochen werden, die

einen oder mehrere Erzählende in ein bestimmtes Verhältnis zu (auch noch so kurzen) Ereignissen setzt. Allerdings bleibt die Analyse mehr als unbefriedigend, da sie über eine approximative Taxonomie nicht hinauskommt und sich keine ›typische‹ Vermittlung in den Gedichten des Bandes identifizieren lässt. Mit der Zuordnung der Begriffe ist über das jeweilige Gedicht sehr wenig ausgesagt, nicht weil es keine narrativen Elemente gäbe, sondern weil die verschiedenen Ebenen so wenig bestimmt und so wenig (kohärent, chronologisch) entfaltet werden. Die einzige Möglichkeit, diese taxonomische Bestimmung von Elementen zu überschreiten und für die Interpretation der Gedichte fruchtbar zu machen, scheint in der Annahme zu liegen, es handele sich um fragmentarische Elemente einer vormals oder eigentlich kohärenteren und umfangreicheren Erzählung oder *histoire*. Ziel der narratologischen Analyse wäre folglich die Rekonstruktion dieser Geschichte, vor deren Hintergrund der Übergang in die spezifische Gestaltung (*discours*) des Gedichts betrachtet werden könnte.⁴⁰

3 Noch einmal: Narratologische Betrachtung lyrischer Gedichte

Entscheidend ist also nicht die Frage, *ob* es narrative Elemente in lyrischen Gedichten gibt, sondern *wie* die transgenerische Erzählforschung mit ihnen umgeht. Definiert sie – wie zuvor gezeigt – das Gedicht als eine »Reduktionsform[]« (Hühn und Schönert 2007, 4) des Erzählerischen und sieht ihre Aufgabe in der Rekonstruktion der narratologischen Elemente der Vermittlung und der chronologischen Strukturierung, so nähert sie sich einem Lyrikverständnis an, das – vereinfacht gesagt – davon ausgeht, dass diese Texte Sprache verkomplizieren und der Prozess auf genetischem oder hermeneutischem Wege zumindest teilweise rückgängig gemacht werden könne. Gerade die Celan-Rezeption ist seit Erscheinen der ersten Bände von einer vergleichbaren Auseinandersetzung mit der Frage geprägt, ob die Gedichte als Verschlüsselungen einer eigentlichen Sprachverwendung verstanden werden können.⁴¹ Die Schwierigkeit, sie auf dieses eigentliche Sprechen zurückzuführen, tritt deutlich zu Tage, wenn die Gedichte in der frühen Rezeption als reine Sprachspielereien⁴² oder ab den 1980er Jahren als extrem voraussetzungsreich bezeichnet wurden. In seiner Büchner-Preis-Rede

⁴⁰ Vgl. Hühns narratologische Analyse des Gedichts »Es war Erde in ihnen« (2007, 281–294).

⁴¹ Vgl. Sparr 1989; Neumann 1970; Szondi 1973, 113–125.

⁴² Vgl. Wiedemann 2012, 23–27. Vgl. zu *Fadensonnen* Fischer 2012, 98–100.

»Der Meridian« (1960) wendet sich Celan explizit gegen die bildliche Interpretation seiner Gedichte und damit einer Lektüre, die zwischen einer uneigentlichen und einer eigentlichen Bedeutung unterscheidet: »Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen« (Celan 1999, 10). Jedes Wort bringe »seinen übertragenen Sinn« mit, »doch meinen die Worte im Gedicht, unübertragbar zu sein« (Celan 1999, 75). Celan schreibt seine Dichtung in eine Poetik des Namens ein, mit der er die Einmaligkeit und Unübertragbarkeit des Wortes im Gedicht verbindet.⁴³ Zugleich wendet er sich – insbesondere in Form einer Auseinandersetzung mit Mallarmés und Benns Lyrikverständnis (vgl. Dueck 2016, 213–242) – gegen die Vorstellung, Lyrik bestehe allein aus Wortmaterial, sei also tendenziell monologisch oder absolut.⁴⁴

Will man dieser auf den ersten Blick widersprüchlichen Poetik im Rahmen einer Untersuchung der Sprechenden in Celans *Fadensonnen* Rechnung tragen, so scheint es sinnvoll, die Spezifik ihres Sprechens zu beschreiben und nicht einen ›Plot‹, einen zugrundeliegenden ›real life script‹ oder den Gestaltungswillen eines abstrakten (oder empirischen) Autors zu (re)konstruieren. Besonders wichtig ist vielmehr die Verbindung von drei Aspekten, die den gesamten Band *Fadensonnen* kennzeichnen und in ihrer Verknüpfung die spezifische Poetologie dieses Bandes ausmachen. Erstens scheint der Dialog, der doch für Celans Dichtung so charakteristisch ist, hier nur noch im Ansatz vorhanden zu sein. Die nicht-menschlichen Sprechenden ergreifen handelnd das Wort und setzen sich sprachlich durch, sprechen jedoch nicht im eigentlichen Sinne *mit* jemandem. Die menschlichen Sprechenden fordern ihrerseits meist nur zur Handlung auf, führen diese jedoch nicht aus. Ihr einsames Sprechen verweist, zweitens, reflexiv auf das Gedicht als Sprechhandlung, in dessen Macht allein die Aufforderung zur Handlung (zur Lektüre)⁴⁵, nicht aber die Handlung selbst liegt. Das Gedicht scheint nicht *über* etwas oder *mit* jemandem zu sprechen, sondern *sprechend* zu einer Antwort aufzufordern. In diesem Sinne entsprechen die Gedichte Hempfers (2014, 34) Definition eines ›lyrischen‹ Textes, in dem die besprochene Situation und die Sprechsituation zusammenfallen. Allerdings geschieht dies hier in einer Art *mise en abyme* auch auf der

⁴³ Vgl. Celan 1999, 215 sowie Celans Brief an eine Bremer Schülerzeitung vom 17. Februar 1958 (2014, 75–76).

⁴⁴ Bayerdörfer sieht vor allem in *Fadensonnen* eine Dominanz der sarkastischen Sprachverwendung, die sowohl den unbedacht Alltagssprachlichen Gebrauch der Worte, als auch das reine Sprachspiel denunziere. Vgl. Bayerdörfer 1977, 43–45, 49–50, 53.

⁴⁵ Vgl. Simon 2011, 32. Simon (2011, 31–55) geht darüber hinaus, indem er sprachliche Tropen und Figuren statt mit dem Begriff der Bildlichkeit mit demjenigen der Handlung (in der Tradition der strukturalistischen Narratologie) zu erfassen und auf dieser Ebene narratologische Konzepte für die Lyrikanalyse fruchtbar zu machen sucht.

inhaltlichen Ebene des Gedichts und damit wird die Einheit von besprochener Situation und Sprechsituation (auf der Ebene des Gedichts selbst als Sprechakt) wieder aufgebrochen. Drittens verbinden sich in *Fadensonnen* auf eigentümliche Weise Sprechakt und Deskription, die hier beide nicht *über* etwas sprechen (etwas be-schreiben), sondern dichterisch handeln: »Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ›poetisiert‹ nicht, sie nennt und setzt« (Celan 2014, 77).

Etwas mehr als zwei Drittel der Gedichte in *Fadensonnen* enthalten so gar keine Sprechinstanz, kein Verb aus dem semantischen Bereich des Sprechens und nicht einmal einen Sprechakt in Form einer Aufforderung. Die meisten setzen sich aus (elliptischen) Aussagesätzen zusammen, die entweder einen Zustand (»SACKLEINEN-GUGEL, turmhoch.« (Celan 2000a, 21)) oder eine Handlung nennen: »IN DER EWIGEN TEUFE: die Ziegel- / mündert / rasen. // Du brennst ein Gebet ab / vor jedem« (2000a, 15). Celan unterstreicht in seinen theoretischen Schriften, dass es ihm dabei nicht um das freie Spiel mit Wortmaterial geht (Celan 1999, 55), sondern er die geforderte Einmaligkeit der dichterischen Setzung von Worten mit einer konkreten, nicht nur textinternen Deixis und Individuation verbindet: »Das Gedicht ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz; es steht in die Zeit hinein« (Celan 1999, 55). Der Dichter erhofft sich durch das Ausmessen »des Gegebenen und des Möglichen [...] Kontur und Orientierung« (Celan 2014, 77). Im Zentrum von *Fadensonnen* steht nun dieses Gegebene (deskriptive Passagen) und Mögliche (Aufforderungen), welches den Gedichten Kontur verleiht und dem aufmerksamen Leser Orientierung erlaubt. Das Lesen erscheint nicht als Interpretation, als Auslegung eines ›tiefer‹ liegenden Sinnes, versteht man unter Kontur doch den von außen sichtbaren Umriss, dessen Gestalt räumliche Orientierung ermöglicht. So seltsam es klingen mag, fügt sich Celans *Fadensonnen* damit nicht umstandslos in Zymners an die Tradition des russischen Formalismus anschließende und von ihm graduell gedachte Unterscheidung von lyrischen und erzählerischen Texten, die sich auch bei Lotman (1977, 96) findet. Die »Faktur« tritt hier nicht »als Attraktor vor die Information« (Zymner 2009, 157), sondern Faktur und Information, Form und Inhalt sind keine getrennten Einheiten. Dies aber nicht im Sinne einer reinen medialen Selbstreferenzialität, sondern als gleichsam räumliche Orientierungspunkte, die im Gedicht und – so hoffte wohl Celan – auch in der Rezeption bereits Handlung ist oder sie ermöglicht und damit die Trennung von Dichtung und individueller, außertextueller Realität überschreitet. Dies jedoch nicht im Sinne einer Mimesis, sondern als Handlungseinheit.

Ob Celans Gedichte des Bandes *Fadensonnen* (zumindest in Teilen) mit narratologischen Verfahren untersucht werden können, hängt also im Wesentlichen von der Definition des Narrativen und von der zugrundeliegenden Literatur- und

Interpretationstheorie ab und nicht vom schlichten Vorhandensein narrativer Elemente. Die transgenerische Narratologie muss sich deswegen erstens die Frage stellen, wie eng sie sich mit der Tradition der (nicht-autorintentionalen) Hermeneutik (vgl. Köppe und Winko 2007, 305–317) verbinden und das Gedicht als Resultat eines genetischen oder zumindest nachvollziehbaren Prozesses verstehen will, der mit den Verfahren der Erzählforschung rekonstruiert werden kann. Zweitens erweist sich der Fokus auf die Konstruktion einer kohärenten Bedeutung oder einer sinnvollen zeitlichen Struktur als problematisch bei der Anwendung narratologischer Begriffe auf lyrische Gedichte, da sie zu dem Fehlschluss verleiten, Lyrik sei im Wesentlichen die Verkomplizierung eines eigentlich einfacheren (kohärenteren, sinnvolleren, chronologischeren) Wortgebrauchs. Es scheint, als versäume die transgenerische Narratologie mit dieser Interpretationstheorie die grundlegende Unterscheidung von faktuellem und fiktionalem Schreiben, welches eben auch ein »angewintertes Windfeld« vorstellbar macht, ohne dass hierfür eine Erklärung oder eine Unterscheidung von eigentlich und uneigentlich notwendig ist. Drittens lässt sich eine hier bisher bewusst nicht angesprochene, jedoch grundlegende Problematik nicht leugnen: Die transgenerische Narratologie beschränkt sich auf die inhaltliche Beschäftigung mit lyrischen Gedichten und klammert deren formale Gestaltung weitgehend aus.⁴⁶ Dies steht ihrem Anspruch, Lyrik gattungstheoretisch zu bestimmen, ganz grundsätzlich im Weg und verweist auf eine der wichtigsten Grenzen der transgenerischen Narratologie. Gerade aber bei der Auseinandersetzung mit der Materialität und formalen Gestaltung von Gedichten wäre eine Zusammenarbeit der Narratologie mit der Lyriktheorie besonders wichtig.⁴⁷ Die Lyriktheorie könnte ihrerseits von der narratologischen Beschäftigung mit den Sprechenden in fiktionalen Texten profitieren und sich endgültig von der Vorstellung trennen, diese seien in Gedichten von vorneherein als empfindende Individuen ausgemacht.

46 Martínez und Scheffel (1999, 29–30) rechnen die formale Gestaltung der Stilistik und Rhetorik zu und klammern sie aus der narratologischen Analyse aus. Hühn erwähnt die formale Gestaltung von Gedichten als fünftes und letztes Charakteristikum ihrer Narrativität, welches die narrative Handlung in bestimmter Weise unterstreichen könne: »the additional modeling of narrative sequences, reinforcing, modifying, or counteracting the semantic plot-development« (Hühn 2004, 153). Vgl. ebenso Hühn 2005, 255–256; Hühn 2013, 40–41. Müller-Zettelmann schlägt vor, die Materialität der Texte als spezifische stimmliche »Körperlichkeit« zu verstehen: »I would [...] like to suggest that a poem's materiality can help to create a corporeal effect. [...] Thus these sound elements imitate the specificity of the speaker's body and its properties« (2011, 247–248).

47 Der zu beobachtende Konfrontationskurs erscheint dem fruchtbaren Austausch zwischen Narratologie und Lyriktheorie also in jedem Falle hinderlich. Vgl. Müller-Zettelmann 2011, 232–233.

Literaturverzeichnis

- Austin, John Langshaw. *How to do Things with Words*. New York: Oxford Univ. Press, 1965.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. »Poetischer Sarkasmus. ›Fadensonnen‹ und die Wende zum Spätwerk«. *Paul Celan. Text + Kritik* 53/54 (1977): 42–54.
- Bogumil, Sieghild. »Celans Wandern im Wort. Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans II«. *Neue Rundschau* 94.1 (1983): 88–105.
- Bortolussi, Marisa und Peter Dixon. *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.
- Cameron, Esther. »Erinnerung an Paul Celan«. *Paul Celan*. Hg. Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 338–342.
- Celan, Paul. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Tübinger Ausgabe. Hg. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Celan, Paul. *Fadensonnen. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Hg. Heino Schmull, Markus Heilmann und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000a.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. 2. Bd. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000b.
- Celan, Paul. *Die Gedichte*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Celan, Paul. *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. I. Abteilung. 15. Bd. 1. Teil (*Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*). Hg. Andreas Lohr und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Duden »Das große Wörterbuch der deutschen Sprache«. 1. Bd. Mannheim: Dudenverlag, 1993.
- Dueck, Evelyn. *L'étranger intime. Les traductions française de l'œuvre de Paul Celan (1971–2010)*. Berlin: de Gruyter, 2014.
- Dueck, Evelyn. »Ein Gespräch über Blumen. ›Wirklichkeit‹ und botanische Begriffe in der Lyrik Paul Celans und Gottfried Benns«. *Texturen der Wunde: Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*. Hg. Thomas Boyken und Nikolas Immer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. 213–242.
- Feuer, Menachem. »The Traumatic Imperative in Paul Celan's *Fadensonnen*«. *International Studies in Philosophy* 40.1 (2008): 27–48.
- Fischer, Kai. »Fadensonnen«. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2. Aufl. Hg. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. 98–105.
- Fludernik, Monika und Greta Olson. »Introduction«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 1–33.
- Gaynesford, Maximilian de. »The Seriousness of Poetry«. *Essays in Criticism* 59.1 (2009): 1–21.
- Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014.
- Herman, David. »Introduction: Narratologies«. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Hg. David Herman. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1999. 1–30.
- Hetzel, Andreas. »Performanz. Performativität«. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 10 Bd. Hg. Gert Ueding. Berlin: de Gruyter, 2012. 839–862.
- Hühn, Peter. »Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry«. *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*. Hg. John Pier. Berlin: de Gruyter, 2004. 139–158.
- Hühn, Peter. »Conclusion: The Results of the Analyses and Their Implications for Narratology and the Theory and Analyses of Poetry«. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*:

- Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Hg. Peter Hühn und Jens Kiefer. Berlin: de Gruyter, 2005. 233–259.
- Hühn, Peter. »Paul Celan: »Es war Erde in ihnen««. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin: de Gruyter, 2007. 281–294.
- Hühn, Peter. »Recent Developments in Transgeneric Narratology: Applications to Poetry and Drama«. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 63.1 (2013): 31–46.
- Hühn, Peter und Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Hühn, Peter und Jörg Schönert. »Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse«. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin: de Gruyter, 2007. 1–18.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. *The implied author: concept and controversy*. Berlin: de Gruyter, 2006.
- Köppe, Tilmann und Simone Winko. »Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft«. *Handbuch Literaturwissenschaft*. 2. Bd.: *Methoden und Theorien*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 285–372.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Lampart, Fabian. *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*. Berlin: de Gruyter, 2013.
- Lotman, Jurij. *The Structure of the Artistic Text* [1971]. Translated from the Russian by Ronald Vroon. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 1977.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 1999.
- Müller-Zettelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 129–153.
- Müller-Zettelmann, Eva. »Poetry, Narratology, Meta-Cognition«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 232–253.
- Neumann, Gerhard. »Die »absolute« Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans«. *Poetica* 3 (1970): 188–225.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning. »Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002a. 1–22.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning. »Von der strukturalistischen Narratologie zur »postklassischen« Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen«. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Hg. Ansgar Nünning und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002b. 1–33.
- Petzold, Jochen. *Sprechsituationen lyrischer Dichtung. Ein Beitrag zur Gattungstypologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Schlaffer, Heinz. »Sprechakte der Lyrik«. *Poetica* 40.1/2 (2008): 21–42.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2014.
- Searle, John R. »A Taxonomy of Illocutionary Acts«. *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*. 7. Bd.: *Language, Mind, and Knowledge*. Hg. Keith Gunderson. Minneapolis, MN.: Univ. of Minnesota Press, 1975. 344–369.

- Simon, Ralf. *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München: Wilhelm Fink, 2011.
- Sparr, Thomas. *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg: Winter, 1989.
- Steinecke, Hartmut. »Lieder ... jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans ›Fadensonnen‹ zu verstehen«. *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hg. Joseph P. Strelka. Bern: Peter Lang, 1987. 192–202.
- Szondi, Peter. *Celan-Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.
- Wiedemann, Barbara. »Zeitgenössische Rezensionen«. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. 23–27.
- Wolf, Werner. »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 23–104.
- Wolf, Werner. »Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences«. *Current Trends in Narratology*. Hg. Greta Olson. Berlin: de Gruyter, 2011. 145–180.
- Zymner, Rüdiger. »Texttypen und Schreibweisen«. *Handbuch Literaturwissenschaft*. 1. Bd.: *Gegenstände und Grundbegriffe*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart: Metzler, 2007. 25–80.
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis, 2009.
- Zymner, Rüdiger. »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Stuttgart: Metzler, 2011. 22–34.